

Virreinos II

Lillian von der Walde M.

Mariel Reinoso I.

Eds.

Colección dossiers



VIRREINATOS II

© 2013- Lillian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso Ingliso (Editoras)

© 2013- Foto de portada: Mariel Reinoso Ingliso

Derechos reservados

Colección Dossiers

© 2013- Editorial Grupo Destiempos

Grupo Destiempos S. de R. L. de C.V.

Av. Insurgentes sur 1863 301-B

(01020) Col. Guadalupe Inn

México, Distrito Federal.

www.grupodestiempos.com

info@grupodestiempos.com

Primera edición electrónica: Junio de 2013

ISBN: **978-607-9130-21-3**

Ninguna parte de esta publicación, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, sin permiso previo por escrito de la editorial.

EDITADO EN MÉXICO, DISTRITO FEDERAL

ÍNDICE

[PRESENTACIÓN]	7
----------------	---

I. RELIGIÓN E IDENTIDAD

I.1

LA GUERRA QUE FLORECIÓ EN EL CIELO Y BAJÓ A LA TIERRA. <i>COLLOQUIOS Y DOCTRINA CHRISTIANA</i> , DE FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN <i>Citlalli Bayardi</i>	9
PIÉTÉ ET DÉVOTION PERSONNELLE DES INDIENS CHRISTIANISÉS EN NOUVELLE-ESPAGNE AU XVI ^E SIÈCLE <i>Eric Roulet</i>	18
LA FORMACIÓN DE IDENTIDADES DE SÍNTESIS EN MÉXICO (SIGLOS XVI Y XVII) <i>Beatriz Fernández Herrero</i>	27
LA CONSTRUCCIÓN DE LA SOCIEDAD COLONIAL. MESTIZAJE, SOCIABILIDAD Y MOVILIDAD SOCIAL <i>Manuel Miño Grijalva</i>	47
EL COLEGIO DE SANTA CRUZ DE TLATELOLCO, RECINTO DE SABERES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO <i>Pilar Máynez</i>	66
ALONSO DE LA MOTA Y ESCOBAR: AMBICIÓN Y SANTIDAD EN LA NUEVA ESPAÑA, SIGLOS XVI Y XVII <i>Magnus Lundberg</i>	78
EL REGOCIJO Y LA VOZ: ANTONIA MARTÍNEZ ANTE LAS FIESTAS DE BEATIFICACIÓN DE SU HIJO, FELIPE DE JESÚS <i>Olimpia García Aguilar</i>	91
EL CRIOLLISMO DE FRAY AGUSTÍN DE LA MADRE DE DIOS (1610-1662): UN RARO CASO DE REBELDÍA CARMELITANA EN LA NUEVA ESPAÑA DEL SIGLO XVII <i>Manuel Pérez</i>	97

I.2

ANDANZAS Y PERIPECIAS MISIONERAS ENTRE EUROPA Y EL VIRREINATO DE INDIAS. EL <i>ARGONAUTICON AMERICANORUM</i> DE JOHANN BISSEL, S. I. (1601–1682) <i>Dietrich Briesemeister</i>	106
MISIONES JESUITAS Y LA IMAGEN DE AMÉRICA EN EUROPA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII <i>Markéta Křížová</i>	120
OS JESUÍTAS E O BOM GOVERNO NO MÉXICO COLONIAL <i>Anderson Roberti dos Reis</i>	139
EM BUSCA DA CURA D'ALMAS E DA "MORTE ADMIRÁVEL": A CONSAGRAÇÃO PÓSTUMA DE MISSIONÁRIOS JESUÍTAS (PROVÍNCIA JESUÍTICA DO PARAGUAI, SÉCULO XVII) <i>Eliane Cristina Deckmann Fleck</i>	179

II. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

II.1

LA INVENCIÓN EMBLEMÁTICA EN LA NUEVA ESPAÑA: SIGÜENZA Y GÓNGORA Y SU <i>THEATRO DE VIRTUDES POLÍTICAS</i> <i>Rocío Olivares-Zorrilla</i>	200
LA EMBLEMÁTICA EN LA NUEVA ESPAÑA. APOGEO Y MANIFESTACIONES DURANTE LA COLONIA <i>Édgar García Valencia</i>	225

EL PODER DE LA IMAGEN: RETÓRICA Y EMBLEMÁTICA EN SERMONES GUADALUPANOS NOVOHISPANOS (1730-1763) Laurette Godinas	239
EL RETRATO DE DONANTES EN LA PINTURA QUITEÑA DEL BARROCO Ángel Justo Estebaranz	248
IBERIA EN JAPÓN: <i>EL ESTILO NANBAN</i> Daniel Santillana	260
II.2	
PARA EL CORPUS DE LA LÍRICA COLONIAL: LAS FIESTAS DE TOROS, JUEGOS DE CAÑAS Y ALCANCIAS DE MARÍA DE ESTRADA MEDINILLA Miguel Zugasti	279
POESÍA Y MESTIZAJE EN LA NUEVA ESPAÑA DEL SIGLO XVII José Pascual Buxó	319
LOS VILLANCICOS RELIGIOSOS ENTRE ARTES Y GÉNEROS Anastasia Krutitskaya	331
LA PALABRA MÁGICA EN LA NUEVA ESPAÑA: EL CONJURO UNA POÉTICA COMPARTIDA Mariana Masera	347
TRES TEXTOS DESAFIANTES: UNA NOTA SOBRE LA LITERATURA POPULAR EN LA NUEVA ESPAÑA Y UNA PROPUESTA DE EDICIÓN ANOTADA Rubén D. Medina	370
DIÁLOGOS POÉTICOS AMERICANOS Y TRANSATLÁNTICOS Raquel Chang-Rodríguez	396
DEFENSA E IMITACIÓN DE GÓNGORA EN JUAN DE ESPINOSA MEDRANO José Carlos González Boixo	416
SOBRE EL <i>POEMA HEROICO</i> DE DOMÍNGUEZ CAMARGO Y SU LUGAR EN LA TRADICIÓN Hugo Hernán Ramírez Sierra	441
LOPE Y CALDERÓN EN NÁHUATL: TEATRO INDIANIZADO Claudia Parodi	455
“LOS INDIOS SON DE LA CALIDAD DE LOS MULOS”. LA CONSTRUCCIÓN ILUSTRADA DE LAS IDENTIDADES EN <i>EL LAZARILLO DE CIEGOS CAMINANTES</i> , DE CARRIÓ DE LA VANDERA Leonardo Rossiello	468
MEXICANA ATENAS: CIUDAD VIRREINAL E IMAGEN LITERARIA EN LA NUEVA ESPAÑA CIRCA 1600 Luis Javier Cuesta Hernández	486
LAS VIRREINAS NOVOHISPANAS EN LA LITERATURA Beatriz Ferrús Antón	500
II.3	
LUCERO, REVELADOR DE ENIGMAS EN <i>EL CETRO DE JOSÉ</i> DE SOR JUANA Adriana Cortés Koloffon	511
EL DRAMA LÍRICO Y LAS OBRAS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Pamela H. Long	524
FILOSOFÍA, ADULACIÓN Y DIDÁCTICA: LAS LOAS DE SOR JUANA DEDICADAS A LOS AÑOS DE CAR- LOS II Robin Ann Rice	532
DE LA CIUDAD CELESTIAL A LA TERRESTRE: LA IMAGEN DE LA CIUDAD IDEAL EN LA OBRA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Patricia Saldarriaga	547

III. POLÍTICA, ECONOMÍA Y SOCIEDAD

III.1

ÁMBITOS MORFOLÓGICOS DE LA MICROHISTORIA VIRREINAL: <i>CARTAS DE RELACIÓN</i> Y <i>CARTAS PRIVADAS DE EMIGRANTES A INDIAS</i> <i>Gema Areta Marigó</i>	561
LOS VIRREYES DE NUEVA ESPAÑA EN TIEMPOS DE LOS AUSTRIA <i>María Cristina Torales Pacheco</i>	575
CRÍTICAS, ACUSACIONES, ENCOMIOS Y JUSTIFICACIONES: ESCRITOS EN CONTRA Y A FAVOR DEL CONDE DE GALVE <i>Leonor Taiano C.</i>	600
LAS DEBILIDADES DEL PODER EN LOS GRAFITOS NOVOHISPANOS <i>Arnulfo Herrera</i>	638
POLÍTICA Y VIDA LOCALES EN LA <i>FRONTERA</i> NOVOHISPANA: LA VILLA DE SANTA MARÍA DE LA VICTORIA, 1525-1641 <i>Francisco Luis Jiménez Abollado</i>	665
FRONTERA Y CONFLICTO EN LOS VIRREINATOS DE LA AMÉRICA HISPANA <i>Porfirio Sanz Camañes</i>	690

III.2

DEL CARIBE AL GANGES: RELACIONES ENTRE AMÉRICA LATINA Y ASIA EN EL PERÍODO COLONIAL <i>Catalina Quesada Gómez</i>	705
LEGISLACIÓN MERCANTIL Y COMERCIO EN LA REGIÓN CENTRAL DE LA NUEVA GRANADA A FINALES DEL SIGLO XVIII <i>Edwin López Rivera</i>	719
ARISTOCRACIA AZUCARERA <i>VERSUS</i> INDUSTRIA POPULAR: ESCLAVITUD, “COLONIZACIÓN BLANCA” Y ESPECIFICIDADES REGIONALES EN CUBA <i>Karim Ghorbal</i>	739

LA INVENCION EMBLEMÁTICA EN LA NUEVA ESPAÑA: SIGÜENZA Y GÓNGORA Y SU *THEATRO DE VIRTUDES POLÍTICAS*

Rocío Olivares-Zorrilla

Los textos emblemáticos en el México colonial fueron tan fiscalizados como el resto de las expresiones culturales, siempre controladas por las autoridades peninsulares. Para hacerse una idea de la estricta vigilancia que se ejercía sobre la lectura y producción de libros basta con referir el hecho de que las *Leyes de Indias*¹ prohibían leer y escribir novelas porque su efecto sobre las mentes de los habitantes podía ser peligroso. Esta es la razón de fondo que explica la escasa narrativa escrita en los tres siglos del dominio peninsular: dicha prohibición no perdió fuerza ni siquiera a finales del siglo XVIII, cuando podemos encontrar escritores que todavía disfrazaban sus novelas como crónicas o como fábulas morales o religiosas, tal como había venido sucediendo desde el siglo XVI. Estas leyes no impidieron, sin embargo, que los novohispanos importasen secretamente numerosos títulos de narrativa peninsular disfrazados de libros de oraciones y otros géneros inocuos o convencionales. Un hecho conocido es que casi toda la primera edición de *Don Quijote* fue enviada clandestinamente a la América Colonial. El gusto por la novela fue enorme, sin importar todas las restricciones. De manera similar, aunque en este caso no pesaba ninguna prohibición, los habitantes de las colonias fueron tan asiduos lectores de libros de emblemas como los de la Península, y las imágenes emblemáticas aparecieron de diversas guisas en la vida cultural: la arquitectura, el teatro, las procesiones, las festividades, así como las obras artísticas de carácter efímero: catafalcos o piras funerarias y arcos triunfales. No obstante, no podemos encontrar una tradición de escritores emblemáticos tan rica como existió en todas las naciones europeas; a decir verdad, todos los talleres de imprenta obedecían la orden de no publicar sino libros religiosos o tratados científicos y técnicos de carácter "útil", como los de agricultura o medicina. Por tanto, la creación de emblemas originales se constriñó a aquellos canales oficiales oficiales e imitó de manera más bien receptiva el flujo inevitable de libros de emblemas editados en España o en otros países europeos, flujo bastante nutrido, a decir verdad, debido a la naturaleza moralista del género.

Pero hay una fuerte vertiente de pensamiento político en literatura emblemática, no del todo desligada de contenidos éticos, pero relativa a la vida social y al arte de gobernar. Como ya ha sido estudiado por muchos, el sentido político del arco triunfal de Sigüenza, llamado *Theatro de virtudes políticas*, prevalece en la composición entera, pero este sentido adquiere aquí una dimensión artística relacionada con procedimientos y conductas que no son precisamente políticos sino, cuando mucho, relativos a asuntos ideológicos expresados por repertorios históricamente determinados, como los emblemas y empresas, cuyo uso en la composición de un texto es fundamentalmente retórico. En

¹ De las *Leyes de Indias*, Libro I, Título veinticuatro: 97.

otras palabras, la función política del *Theatro* de Sigüenza en la sociedad virreinal de su tiempo, con toda su complejidad, es muy diferente de los mecanismos poéticos que el autor empleó para producir una serie de imágenes emblemáticas sobre un tema nada europeo —los doce reyes tenochcas que gobernaron antes de la Conquista— a partir de un repertorio completamente europeo de imágenes y situaciones basadas en el legado clásico de la cultura renacentista. Ciertamente, para realizar esto, Sigüenza exaltarán las virtudes regias que podía parangonar con aquellas de las figuras políticas de la época clásica. Pero tales virtudes, convertidas en categorías ideológicas por la literatura humanista en el momento en que pueden encontrarse o atribuirse a más de una figura histórica —o incluso a personajes ficticios—, se vuelven artefactos retóricos que expresan una selección particular de formas representacionales.

La llamada "identidad mexicana" ha comportado históricamente estas representaciones. El arte, la cultura popular, la literatura, nuestra arqueología y nuestras ciudades, todo ello se nutre, en efecto, gracias a un sistema de irrigación característico y distintivo, de un conjunto de tradiciones que surgen de la problemática cultural de la colonia. En ella, el criollo concibe paulatinamente una patria en la que incluye el legado de la conquista. En la construcción de esta idea tendrá un papel fundamental la Compañía de Jesús. En este proyecto se intentará conciliar el pasado y el presente de la realidad novohispana frente a un poder europeo que sólo estaba dispuesto a reconocerla en términos de subyugación. Los jesuitas y la cultura jesuítica en general harán un rescate de la especificidad indígena que se dejará sentir, sobre todo, en los siglos XVII y XVIII.

Algunos historiadores del siglo XX han estado clarificando hasta el presente el término "colonial",² ya que el estatus concedido por España a sus posesiones americanas fue, políticamente, el de reinos independientes. Nos referimos, no obstante, a un régimen basado en el tributo sistemático y en el monitoreo peninsular con una serie de prohibiciones, candados y medidas de control que contradijeron radicalmente la noción de "reino independiente". Desde entonces, el pasado prehispánico y las culturas indígenas fueron expropiados por la cultura criolla —en términos de David A. Brading—³ para diferenciarse de la perspectiva peninsular de superioridad, la cual, por su parte, consideró a los criollos como "contagiados" por la realidad "deficiente" de la América salvaje. Por otra parte, los mexicanos originarios atravesaron durante casi todo este periodo por una desorganización que, unida a su explotación y la debacle psicológica y sanitaria derivada de ella, casi los hizo desaparecer.

Es conocida la aseveración de que los intelectuales criollos, como Carlos de Sigüenza y Góngora en el siglo XVII y Francisco Xavier Clavijero⁴ en el siglo XVIII, reivindicaron a los indios muertos. El segundo, para ensalzar las virtudes de los reyes mexicas, se basa en la *Genealogía de los reyes mejicanos* de Sigüenza. Sin embargo, las relaciones de Clavijero, así como los retratos ideales de Sigüenza, son cartabones que servirán al propósito de pintar a Europa el mentís de la América salvaje en los desaparecidos monarcas indios. Quizá sea más exacto este cobijo en la nobleza de los

² Villoro, "La revolución de Independencia", 621-622.

³ Brading, "Patriotismo y nacionalismo", 1-18.

⁴ Ver Clavijero, *Historia antigua de México*.

indios muertos en el protojesuita⁵ Sigüenza y Góngora, cuyas consideraciones displicentes respecto a los indios vivos revelan de cuerpo entero al intelectual libresco y coleccionista de antigüedades.⁶ En el caso de Francisco Xavier Clavijero, sin embargo, hay que reconocer su entrega cotidiana a la enseñanza de los indios y, a su vez, al aprendizaje de sus lenguas y tradiciones. No obstante, es innegable que el rescate que hace Clavijero de la cultura de los indios prehispánicos es, como el de Sigüenza, una asimilación de ella a los ideales de la cultura clásica. Con ello, los indios vivos continúan tan mudos como después de la Conquista, como ya han señalado Todorov,⁷ Villoro⁸ y otros.

El presente ensayo tiene el propósito de analizar el papel de las imágenes indígenas y europeas en la conformación de lo que se ha llamado identidad mexicana. Ellas, es verdad, dotaron a la descripción del mundo de los intelectuales criollos de una autocaracterización básicamente distinta y desafiante. Con ello, a pesar de no abandonar la plataforma de la cultura occidental, echan los cimientos de la autodefinición ante el mundo y de la reflexión sobre la propia realidad cultural. Si es cierto que los mecanismos filosóficos y retóricos, sobre todo en Clavijero, son los mismos de esa Europa prejuiciada y desdeñosa que se ha autoerigido en arquetipo, los esfuerzos discursivos de rescate y reivindicación inician un científico desplazamiento de Europa de su lugar central o como centro de irradiación. Si los puntales de la religión cristiana, el legado clásico y la ciencia ilustrada son inamovibles en esta tentativa, la polarización de las perspectivas significa, en sí misma, el inicio de un viraje en la consideración de América por el resto del mundo.

El caso de Carlos de Sigüenza y Góngora tiene su propia complejidad, pues como sabio barroco, hereda un conjunto de presupuestos bajo los cuales definirá la grandeza y nobleza de los antiguos mexicanos; entre ellos, la supuesta estirpe hebrea así como la presencia del Evangelio en la América anterior a la Conquista. Sobre este escenario mitificante, Sigüenza hará una semblanza de los reyes mexicanos siguiendo una metodología digna de un comentario mucho más amplio que el que ha merecido hasta hoy. Su *Theatro* es la descripción del arco triunfal que en 1680 se erigió a un costado del Palacio Virreinal para dar la bienvenida a los condes de Paredes como virreyes de la Nueva España.⁹

Ciertamente, las contribuciones de Antonio Lorente Medina,¹⁰ Cristina Beatriz Fernández¹¹ y Helga von Kügelgen¹² en la década de los noventa, así como las de Octavio

⁵ Sigüenza fue expulsado del seminario jesuita cuando era muy joven por "mala conducta". Trato toda su vida de volver a ingresar a la Compañía; sólo en su lecho de muerte lo logró. Ver O'Gorman, "Datos sobre D. Carlos de Sigüenza y Góngora". También Burrus, "Sigüenza y Góngora's efforts...".

⁶ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Alboroto y motín de los indios de México*, publicado con el *Teatro de virtudes políticas*, México, UNAM / Miguel Ángel Porrúa, 1986. En adelante citaré esta edición moderna del *Theatro de virtudes políticas*.

⁷ Todorov, *La conquista de América*.

⁸ Villoro, *Los grandes momentos*.

⁹ El otro arco triunfal erigido para este acontecimiento fue el *Neptuno alegórico*, de Sor Juana Inés de la Cruz.

¹⁰ Lorente Medina. "Don Carlos de Sigüenza y Góngora": 363-369. Después de comentar largamente los preludios del *Theatro*, este autor analiza en cinco páginas la estructura literaria general de los doce emblemas compuestos por Sigüenza sobre los reyes, aunque tampoco realiza un cotejo emblemático intertextual. Este autor publicó luego un libro, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996, en el que conservó las observaciones sobre el *Theatro de virtudes políticas* de su ensayo previo.

¹¹ Fernández, "En busca del origen".

Paz,¹³ Elías Trabulse¹⁴ o José Rojas Garcidueñas¹⁵ en años anteriores, han penetrado la naturaleza política, literaria y cultural del arco triunfal llamado *Theatro de virtudes politicas*, pero ninguno de ellos, a excepción de Helga von Kügelgen y algunos breves comentarios de Fernando Checa¹⁶ y Lorente Medina, han calado la naturaleza retórica¹⁷ de esta obra de carácter fundamentalmente emblemático de Sigüenza. En suma, sobre la construcción emblemática de las descripciones literarias que Sigüenza nos brinda de los reyes aztecas no hemos tenido, si acaso, más que alusiones generales si no fuera por el análisis inicial de la profesora Kügelgen.

Así, pues, pondré de lado la función política del *Theatro* en la situación social concreta de Sigüenza y Góngora (lo que constituiría un discurso de índole completamente diferente), y me centraré en el método artístico con el cual el autor acomete el propósito de convertir a los doce reyes mexicanos en un paralelo digno de los reyes europeos de la Antigüedad europea. Examinaré el *Theatro* de Sigüenza como una pieza de retórica emblemática; para lograr este fin, no tocaré el conjunto de cuestiones abordadas por Sigüenza en los tres preludios que introducen su descripción del arco, ya analizadas *per se* por una considerable cantidad de críticos. Pero parto de las consideraciones que algunos, como Lorente Medina y Bradley Nelson,¹⁸ han hecho acerca de la intención del erudito barroco de formular en un solo gesto la riqueza del Imperio Español mediante la apología de la riqueza del Antiguo Imperio Mexicano, ahora parte suya, y de patentizar la pertenencia de los americanos al plan divino del universo mediante un conjunto de identidades no sólo con el pueblo hebreo de la Biblia sino con la proverbial *arethé* de los emperadores, reyes y césares de la Antigüedad. Comentaré los procedimientos específicos que empleó Sigüenza, llámense modernamente *reciclaje*, en el sentido de trasladar valores de la historia clásica al pasado mexicano, o de *bricolaje*, en el sentido de hacer acopio de los elementos a la mano dentro del amplio espectro de la *inventio* de un erudito barroco como lo era Sigüenza.

Si ya la profesora Von Kügelgen,¹⁹ por su parte, ha explicado con detenimiento dos de las doce representaciones emblemáticas de figuras reales (o divinas) del *Theatro de virtudes politicas*, como son Huitzilopochtli en su papel de conductor, desde Aztlán, del que sería el pueblo mexica, e Itzcóhuatl como prototipo de la prudencia, haré hincapié en que quedan diez figuras más cuyos constructos emblemáticos no han sido explicados todavía, puesto que las únicas otras dos que menciona Von Kügelgen, Cuitlahuatzin y Quauhtémoc, en realidad aparecen al final de su ensayo sólo con lo que Sigüenza dice

¹² Kügelgen, "La línea prehispánica". Antes en *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 1997: 205-237.

¹³ Paz, *Sor Juana*: 205-211.

¹⁴ Trabulse, *Los manuscritos perdidos*.

¹⁵ Rojas Garcidueñas, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*.

¹⁶ Checa, "Arquitectura efímera": 301-303. En estas tres páginas, el autor menciona las construcciones emblemáticas de Sigüenza pero no establece ninguna relación concreta con otros libros de emblemas, excepto algunas de las ya mencionadas por Sigüenza mismo en relación con el rey Huitzilopochtli.

¹⁷ El ensayo de Joseph R. Jones, "La erudición elegante", trata sobre el arte de la citación, pero dedica sólo cinco páginas al *Theatro*, de las cuales sólo dos mencionan emblemas concretos y las otras tres versan sobre los preludios. Jones apunta observaciones interesantes sobre la cultura emblemática en general, pero no escribe extensamente sobre los mecanismos concretos de citación de Sigüenza, que son muy precisos.

¹⁸ Nelson, "Sigüenza and Sor Juana": 109-112.

¹⁹ Kügelgen, 119-125.

sobre ellas.²⁰ También quisiera hacer algunos comentarios complementarios a las figuras de Huitzilopochtli y de Itzcóhuatl.

En el caso de Huitzilopochtli, Sigüenza menciona cómo el colibrí o huitzilin lo guio con su canto desde Aztlán. Sigüenza hace uso de la técnica de la etimología, ya sea científica o fantástica, que será una constante en las explicaciones sincréticas americanas y un contrapeso ideológico a la maldición de Babel, estorbosa para la construcción del ideal de patria, como se vería más tarde en la obra de Fray Servando Teresa de Mier. En el caso de Huitzilopochtli, inspirándose en las técnicas iconográficas indígenas, Sigüenza ensambla el nombre del colibrí con el término de la "mano siniestra" u *opochtli*. Por otra parte, la profesora Von Kugelgen deduce que, cuando Sigüenza afirma que Huitzilopochtli lleva "el traje de los antiguos chichimecas",²¹ lo que hace es adaptar del códice Ixtlilxóchitl el atuendo del rey de Texcoco Nezahualpilli, porque recibía el apelativo de "chichimeca tecutli" o "príncipe chichimeca".



Fig. 1. Nezahualpilli en el *Códice Ixtlilxóchitl*

Pudiera ser cierto, pero tendríamos que ver si en el *Códice Sigüenza* hay otros elementos para determinar cuál era el atuendo de los antiguos chichimecas y, en concreto, el de Huitzilopochtli, así como cotejar las fechas en las que Sigüenza tuvo en sus manos ambos códices (1681, cuando heredó su colección de códices del hijo de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl), con la fecha en la que compuso su *Theatro* (1680). Quizá la amistad que tuvo con Batolomé Alva Ixtlilxóchitl le facilitó el examen de uno de ambos códices antes de heredarlos, pero es más probable que el *Códice Sigüenza*, que representa el peregrinaje azteca desde Aztlán guiado por Huitzilopochtli, es donde debemos buscar el atavío aludido. Si es cierto que Sigüenza no entró en posesión de ambos códices sino hasta 1681, un año después de la composición de su *Theatro*, debemos tener en cuenta una

²⁰ Kugelgen, 126-128.

²¹ *Theatro*, 69.

versión del historiador decimonónico Alfredo Chavero, quien asevera que probablemente el jesuita Manuel Duarte le dio el mapa a Sigüenza en 1680.²² De ser cierto, este hecho pudo haber inspirado a Sigüenza para la creación de su *Theatro* de manera integral. En el *Códice Sigüenza* vemos a las figuras reales y a Huitzilopochtli vestidos con túnicas blancas. El rey-dios también aparece aquí en forma de águila dirigiéndose a los nobles aztecas y con las vírgulas del habla.



Fig. 2. Sección superior derecha del *Mapa o Códice Sigüenza*

Como podemos apreciar, un colibrí está posado frente al templo de Aztatlan. Este también es el mismo Huitzilopochtli, asociado a ambas aves. En el *Códice Boturini*, también heredado por Sigüenza con todo el lote, podemos contemplar a Huitzilopochtli con su máscara de colibrí en diversos lugares, pero especialmente en una cueva dentro de una montaña, desde donde se dirige a los aztecas.²³ En su *Theatro*, inmediatamente de haber descrito el atavío del rey-dios, Sigüenza describe en su emblema cómo Huitzilopochtli mostraba a sus seguidores lo que veía en las nubes. ¿Qué era esa visión?: "Pintose entre las nubes un brazo siniestro empuñando una luciente antorcha acompañada de un florido ramo en que descansava el pájaro huitzilin".²⁴ Acertadamente, la profesora Von Kügelgen menciona los numerosos emblemas que, en su carácter didáctico, muestran una mano o un brazo que emerge de las nubes con diversos instrumentos, según el caso de cada emblema. Habría que señalar que es usual sobre todo en la emblemática jesuita o en los

²² Ver Hermann, "Fondo Mexicano".

²³ Ver Johansson, "Análisis semiológico", 20.

²⁴ *Theatro*, p. 69.

libros de emblemas dentro de la órbita de la cultura jesuítica esta representación demostrativa y catafásica, es decir, coincidente entre la representación y lo representado. En el caso de la antorcha, la profesora menciona en una nota el emblema que responde casi plenamente, en un sentido iconográfico, al emblema de Sigüenza: el segundo de Juan Horozco Covarrubias.²⁵



Fig. 3. Juan Horozco Covarrubias, *Emblemas Morales* (1604), "Vires inclinata resumo"

Sin embargo, al parecer, la diversidad de su significado la obliga a considerarlo un sustrato secundario para favorecer un emblema de Camerario²⁶ con una mano que sostiene el báculo de Aarón florecido, con lo cual se satisfacen, en efecto, las intenciones simbólicas de Sigüenza de relacionar a los mexicas con los hebreos y de parangonar a Huitzilopochtli con Moisés o Aarón. No obstante, el elemento del ave o colibrí permanece en la sombra si nos conformamos con esta explicación, así como tampoco aparece el fuego iluminador de la antorcha que menciona Sigüenza: "Conque no fue despropósito acompañarse el brazo

²⁵ Horozco Covarrubias, *Emblemas morales*, 3. Ver Kügelgen, 121. "Vires inclinata resumo" ("Inclinada, recobro mi fuerza").

²⁶ Camerarius, *Symbolorum*, 62. "Inesperata floruit" ("Ha florecido inesperadamente").

sinistro que declara el nombre de Huitzilopochtli con el Pajaro *Huitzilin*, y con la antorcha, quando todo ello sirvió de prenuncio a su felicidad y a su dicha".²⁷ De nuevo, refiriendo al pasaje de Torquemada sobre el pueblo azteca cuando escuchó repetidamente durante varios días el canto del colibrí (que suena como la palabra "tihui", que significa "vamos"), Sigüenza cita: "le pareció asir de este canto, para fundar su intención, diciendo que era llamamiento que alguna Deidad oculta hazía".²⁸

Aquí topamos con una problemática típica de la investigación contemporánea sobre estas correspondencias emblemáticas cuando queremos interpretar textos que adaptan un repertorio cuya amplitud es muy difícil de precisar en cada caso concreto, como sucede con los textos barrocos americanos. Si bien las menciones específicas que hace Sigüenza de textos emblemáticos en su obra nos puede conformar una biblioteca básica, no podemos ignorar que hay otras fuentes emblemáticas dentro del contexto americano, como podemos ver en los inventarios²⁹ de libros y en las menciones presentes en otras obras. En el caso de Sigüenza y Góngora, además, hemos de contemplar su estrecha relación con la Compañía de Jesús, la cual no sólo contaba con un riquísimo repertorio emblemático propio, sino que también importaba muchos otros libros de todo tipo en beneficio de sus propias bibliotecas. Establecer estos tres niveles bibliográficos es una tarea que todavía no se ha hecho de manera sistemática y fundamentada y, sin ello, sólo en estudios específicos e individuales se indica tal o cual relación intertextual. De cualquier modo, queda claro que establecer una relación unívoca entre una adaptación o creación derivada de carácter emblemático, como es esta de Sigüenza, suele ser un garbanzo de a libra, prevaleciendo más bien el carácter aleatorio con el cual el autor probablemente confeccionó su emblema a partir de distintas fuentes. Ello, desde luego, implica para el investigador la dificultad de explorar esos diversos libros de emblemas que pudieron dar origen a la construcción emblemática específica que se estudia, pero sin enfrentar y acometer esa dificultad, al ser soslayada relativiza cualquier propuesta de interpretación que se limite a un cierto emblema que, en realidad, sólo coincide parcialmente.

Veamos, por ejemplo, lo que sucede en este caso de Huitzilopochtli. Tenemos, entre otras posibles identificaciones, un emblema de las *Divisas heroicas* de Claude Paradin,³⁰ que gozaron de gran popularidad a finales del siglo XVI y el siglo XVII. De hecho, a la obra de Paradin, de cien emblemas, solían ser anexarse las *Empresas heroicas y morales* de Simeoni, de tan sólo 37, obra que también era anexada con frecuencia al *Diálogo de las empresas militares y amorosas de Giovio*.³¹ Su presencia en la Nueva España es documentada por Irving Leonard. Indudablemente, el tema heroico que prevalece en el *Theatro* de Sigüenza exigía la consulta de estas empresas de Giovio, Simeoni y Paradin. Pues bien, en Paradin encontramos el emblema "*Coelo imperium Iovis extulit ales*", en el cual aparece una antorcha que es a la vez un cetro y cuya flama está coronada por un águila.

²⁷ *Theatro*, 71-72.

²⁸ *Theatro*, 72.

²⁹ Ver Leonard, *Los libros del conquistador*.

³⁰ Ver Paradin, *Devises heroïques* y Paradini et Symeonis, *Symbola heroica*.

³¹ Ver Giovio, *Diálogos*.



Fig. 4. Claude Paradin, *Devises heroïques* (1557), "Coelo imperium Iouis extulti ales"

El mote afirma que las alas del águila han elevado al cielo de Júpiter el Imperio. El texto inferior del emblema asevera que el águila era la principal divisa de los romanos, como lo era hasta ese entonces del Santo Imperio, y que el águila solía pintarse con el rayo como atributo de Júpiter.³² Vemos aquí una mayor coincidencia con el emblema compuesto por Sigüenza que con el báculo de Aarón de Camerario (sin que descartemos éste del todo, puesto que de hecho Sigüenza menciona una antorcha y una rama floreciente), porque el de Paradin asocia la antorcha con un ave consagrada a un dios, como lo son Júpiter y Huitzilopochtli, así como con el papel conductor del Imperio Romano y el de Huitzilopochtli en la peregrinación de Aztlán para establecer el imperio tenochca. Igualmente, ateniéndonos al *usus scribendi* de Sigüenza y Góngora y a su contexto particular, esta antorcha prefigura el fuego divino y la conducción jesuítica de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, que tienen la antorcha como atributo, así como el colibrí y el águila, en

³² Paradin, 194-195: "La principale Devise des enseignes des Rommeins, estoit l'Aigle: ce qu'elle est encores à present du sant Empire [...] Selon Pline, l'Aigle donques, pour estre l'Oiseau creint et redouté de tous les autres, et (comme lon dit) leur Roy aussi ha esté choisi por remerquer le Peuple et la nacion plus grande, et que ha subiugué assugetti et mis sous le ioug, toute autre. Vray est davantage que les Rommeins faisoient à leur enseigne de l'Aigle porter l'image de la Foudre, comme estant dedié à Iupiter et portant ses armes : et aussi pour n'estre l'Aigle iamais frapé de la Foudre : selon Pline". [La principal divisa de las insignias de los romanos fue el Águila y lo sigue siendo en el presente del santo Imperio. [...] Según Plinio, el Águila, pues, por ser el ave más temida entre todas, y (como se ha dicho) reina de ellas, ha sido también escogida para representar al Pueblo y la nación más grande, que ha subyugado, sometido y puesto bajo el jugo a todas las demás. Cierto es además que los romanos hicieron que su enseña del Águila portara la imagen del Rayo, por estar dedicada a Júpiter y llevar sus armas: y también por no ser jamás tocada el Águila por el rayo, según Plinio"].

tanto que aves, se relacionan con el símbolo del Espíritu Santo. En este caso, estaríamos hablando de una fusión de la imagen del emblema de Juan Orozco Covarrubias, con el brazo que porta una antorcha y sale de una nube como elemento principal, con el emblema heroico de Paradin, cuya exaltación de los símbolos romanos es un referente inmediato para el paralelismo y el sincretismo de Sigüenza, quien además menciona, entre otros, la obra de Guillaume Choul, *Discurso sobre la religión de los antiguos romanos*.³³

En su construcción emblemática del rey Itzcóhuatl, Sigüenza y Góngora parte del significado de la palabra cóhuatl, serpiente (así trasladada al alfabeto latino la palabra *coatl* por Sigüenza), y consulta a diversos emblemistas que describen las virtudes de las serpientes, sobre todo la de la prudencia. Descubre una analogía providencial entre el sentido de su nombre y el de sus virtudes monárquicas: "Pintóse con los adornos Imperiales que le eran propios, reclinado sobre un Mundo que le servía de trono, rodeado de una culebra a que dio mote Ausonio Edyll. 20. *Complectitur omnia*".³⁴ Helga Von Kügelgen ya ha analizado los emblemas citados por Sigüenza: los de Costalio y los de Tipocio.³⁵ En una nota³⁶ establece el paralelo de Junius³⁷ al respecto del segundo de los emblemas fusionados por Sigüenza: el uroboros colocado sobre el globo terráqueo. Pero Symeoni³⁸ es también un paralelo por su representación de César sobre el globo de la Tierra, emblema que también vemos en Rollenhagen³⁹ y otros emblemistas, como el español Diego Saavedra Fajardo,⁴⁰ quien no representa a la figura humana sobre el globo en su empresa, sino que diserta largamente sobre el mundo gobernado por el príncipe.



Fig. 5. Gabriele Symeoni, *Devisas o emblemas heroicas y morales* (1559), "Utroque Caesar"

³³ Ver Choul, *Los discursos*.

³⁴ *Theatro*, 104. "Complectitur omnia" ("Lo comprende todo").

³⁵ Kügelgen, 123-124: Pierre Coustau, *Pegma*, Lyons, Bonhomme, 1555. Jacobus Typotius, *Symbola divina et humana* (3 vols.), Pragae, Musaeo Ottavi de Strada, 1601-1603.

³⁶ Kügelgen, 124, n. 57: "Gloria immortalis labore parta" ("La gloria es producto del trabajo").

³⁷ Junius, *Emblemata*, 9.

³⁸ Ver Symeoni, *Les Devises*. La edición española aparece como Giovio, *Diálogos*, 236: "Utroque Caesar" ("César por ambos").

³⁹ Rollenhagen, *Nucleus emblematicus*, 31: "Sapiens dominabitur astris" ("La sabiduría gobierna las estrellas").

⁴⁰ Saavedra Fajardo, *Idea de un principe*, empresa 86, 677-683. "Rebus adest" ("Él está en todas las cosas").

Aunque Sigüenza cita a Tipocio,⁴¹ no podemos asegurar que no consultó también los emblemas de Junius o de Symeoni, presentes en la Nueva España. Y podemos probarlo aceptablemente si observamos la pertinencia de un emblema que parece inspirar estas sentencias sobre la prudencia de Itzcóhuatl: "Y cuando no tuviera (el rey) otro apoyo para su estima, que recomendarla la misma sabiduría de Christo por S. Matheo, cap. 10, vers. 5. *Stote prudentes*, era suficiente prerrogativa para solicitarla, con advertencia que para que pueda tener esta virtud la denominación de perfecta a de ser quando semejare a la culebra en sus operaciones: *Stote prudentes sicut serpentes*".⁴² La cita del Evangelio es precisamente el mote de un emblema de Georgette de Montenay, una emblemista bien conocida en el Imperio Español.⁴³



Fig. 6. Georgette de Montenay *Emblemata christiana* (1557), "Estote prudentes"

Sigüenza continúa más adelante con su descripción emblemática: "Acompañóle el tiempo, porque le ayudó a conseguir el Imperio [...] Y no solo le asistía, sino que pendiente de una cadena que se formó de culebras le ofrecía una Corona con este mote: *Arcanis*

⁴¹ Typotius, *Symbola*, I, 28; II, 1.

⁴² *Theatro*, 102-103. "Stote/Estote prudentes, sicut serpentes" ["Sed sabios como las serpientes"].

⁴³ Montenay, *Emblematum christianorum centuria*, 40. Su influjo en España ha sido estudiado por Adams, "La versión española".

nodis, cuya explicación me parece ociosa, cuando nadie ignora la necesaria, aunque oculta conexión, entre la prudencia y el mando".⁴⁴ La conexión entre Saturno/Cronos, patrón de la agricultura y dios de la prudencia, y el dragón como una variación del uroboros, comenzó a aparecer en las representaciones medievales de Saturno. Panofsky, Klibansky y Saxl⁴⁵ refieren al Codex Latinus Monacensis 14271, escrito en Ratisbona aproximadamente en 1100,⁴⁶ donde a la derecha de Saturno /Cronos un dragón se muerde la cola y simboliza el tiempo. En el Renacimiento, las representaciones de Saturno añaden con frecuencia la figura del "dragón del tiempo" a su lado. Pero la fuente inmediata de Sigüenza parece ser, de nuevo, Claude Paradin, cuya divisa "In se contexta recurrit" ("Entrelazada, vuelve sobre sí misma"), muestra la mano de la Providencia surgiendo de las nubes en lo alto y sosteniendo una corona de hojas y frutos entrelazada con un uroboros, lo que significa un año entero de labor próspera:⁴⁷



Fig. 7. Claude Paradin, *Devises heroïques* (1557), "In se contexta recurrit"

Volviendo al *Theatro de virtudes políticas*, todas las descripciones emblemáticas de los reyes aztecas compuestas por Sigüenza construyen su significado como lo hemos visto ya en los emblemas de Huitzilopochtli y de Itzcóhuatl y podemos comprobarlo figura tras figura, aunque nos percatemos de diferentes técnicas específicas. En el caso de Acama-

⁴⁴ *Theatro*, 105. "Arcanis nodis" ("Nudo oculto").

⁴⁵ Klibansky, Panofsky and Saxl, parte II, cap. 2, 203.

⁴⁶ Panofsky, *Estudios*, I, 2, 32.

⁴⁷ Paradin, 191.

pichtli, por ejemplo, Sigüenza retrata al rey reparador, aquel que da esperanza a su pueblo oprimido por sus enemigos, echando los cimientos de la futura ciudad de Tenochtitlan. Como Acamapichtli significa "el que tiene carrizos en sus manos", es descrito consecuentemente mientras construye con esos carrizos un humilde jacal que representa la primera edificación de Tenochtitlan. En el cuadro descrito por Sigüenza, Acamapichtli le está dando los carrizos a la Esperanza, vestida con una túnica verde, y ambos regalan a la Fama con ese sencillo edificio, el cual la Fama cubre con palmas y laureles. Con elegancia, la Fama ocupa la parte media superior del cuadro. El mote adscrito a la Esperanza proviene del epigrama en el emblema 44⁴⁸ de Alciato, "Praestat opem" ("Ayuda presta"), y a la Fama se agrega el mote "A Aeternitati" ("Hasta la Eternidad"). El epigrama de Alciato es un diálogo en el cual la Esperanza es interrogada sobre sí misma y sus compañeros. El epigrama reza:

Quae Dea tam laeto suspectans sidera vultu?
Cuius peniculis reddita imago fuit?
Elpidii fecere manus. Ego nominor illa,
Quae miseris promptam Spes bona praestat opem.⁴⁹

Es muy probable que la composición sea el resultado de la unión de varios emblemas, principalmente los de Alciato.⁵⁰ Los emblemas 44 y 46 parecen haber sido fusionados por Sigüenza tanto en el motivo como en la posición de las figuras: el emblema 44 pinta a la Esperanza acompañada por la Buena Fortuna (que sostiene una copa)⁵¹ y por Cupido. A su espalda está Ramnusia o Némesis, para recordar que no debemos esperar lo ilícito. La Buena Fortuna y Cupido simbolizan los buenos sueños de los que vigilan así como los concupiscentes. En el emblema 46, Alciato pone juntas a la Esperanza y a Némesis, al lado de un altar recién erigido. La severa diosa de la retribución, no obstante, está ausente del emblema de Sigüenza, y las figuras reunidas por él responden al emblema 44, sólo con la idea de construcción fundacional presente en el emblema 46. El lugar de Ramnusia en Alciato, que aparece como un respaldo posterior, lo toma en Sigüenza la Fama que corona el jacal con laureles. Por lo que respecta al lugar de la Buena Fortuna, es claro que lo ocupa Acamapichtli mismo. Cupido desaparece como personaje, pero su lugar lo ocupa el jacal construido con los carrizos.

⁴⁸ En el texto de Sigüenza aparece equivocadamente "emblema 46" (*Theatro*, 81), donde Alciato no apunta esas palabras, que pertenecen al emblema 44. Con todo, el sujeto de ambos emblemas es similar y ambos deben haber inspirado la representación emblemática de Sigüenza.

⁴⁹ Me referiré a la segunda edición española de los *Emblemata* de Alciato por Diego López, *Declaración magistral*, 147: "que Diosa es esta que mira las estrellas con tan alegre semblante, (...) con cuyo pincel se hizo esta imagen? Respondele la Esperança, las manos de Elpidio me hizieron. [...]. Yo soy llamada aquella, la qual buena esperança da a los miserables aparejado socorro". El mote añadido por Sigüenza alude, así, a los sufridos aztecas dominados por los tepanecas y los culhúas.

⁵⁰ Alciato, 147-150 y 153-154.

⁵¹ En Ripa, *Iconologia*, 171: "Evento buono. Giovanne lieto, & vestito riccamente, nella mano destra haverà una tazza, nel la sinistra vn papavero, & una spica di grano..." [Buena Fortuna. Un joven alegre, ricamente vestido, quien sostiene con su mano derecha una copa y con la derecha un cachorro y una espiga de trigo...].



Fig. 8. Declaracion magistral sobre los emblemas de Andres Alciato (1615), emblema 44, "In simulachrum Spei"



Fig. 9. Declaracion magistral sobre los emblemas de Andres Alciato (1615), emblema 46, "Illicitum non sperandum"

La descripción de la Esperanza, por su parte, corresponde a la "Speranza delle fatiche" ("Esperanza por los esfuerzos"),⁵² una mujer vestida de verde que lleva en un brazo espigas de trigo y con la otra mano siembra las semillas. El sentido es manifiesto: la buena cosecha que se espera del trabajo duro. Sigüenza sustituye el trigo con los carrizos que corresponden al significado del nombre de Acamapichtli, los cuales también se emplean en la construcción de las primitivas chozas o xacalli, formando así una metáfora esperanzada del incipiente futuro esplendoroso de la ciudad. En cuanto a la Fama, Sigüenza no da descripción alguna; de nuevo, si seguimos la descripción de la Fama que hace Ripa, debe tener alas y llevar una trompeta y una rama de olivo. En lugar de ello, aquí la Fama solamente coloca palmas y laureles sobre el jacal de carrizos que se le ofrece. Más aún, Sigüenza hace una metáfora cristiana de esos carrizos. Primero, les anexa un mote extraído del libro del *Génesis* (1.2), "Sin forma y vacío",⁵³ aludiendo a la tierra hueca, llena sólo de agua, sobre la cual se construirá la ciudad lacustre; luego, compara los carrizos al cetro terrenal dado a Jesús antes de ser crucificado. Sigüenza refiere aquí a la descripción de Sedulio de esa vara efímera: "frágil, vacía y ligera".⁵⁴

En segundo lugar, declara que los carrizos simbolizan el nacimiento de la música.⁵⁵ Esta aserción tiene paralelo en el emblema 36 de Sebastián de Covarrubias, "Vocem mihi fata relinquunt" ("Los hados han dejado una voz") de la tercera centuria de sus *Emblemas morales*, con este comentario:

Para la conservación de la mundana gloria y renombre de perpetua fama, no envidiaría yo los sepulcros suntuosos de los Príncipes, ni sus alcázares soberbios, pues tenemos por experiencia que el tiempo consume las tales fábricas... Lo que conserva la buena memoria y la perpetua, son las hazañas valerosas y hechos heroicos... Para significar esto, nos muestra el emblema un instrumento músico, dicho syringa, nombre de una ninfa que perseguida del dios Pan, dicen las fabulas haberse convertido en cañas, de las cuales trabando el sátiro quebró algunas, y llegándolas a la boca, de los suspiros que dio, causo en lo hueco de ellas un agradable sonido...⁵⁶

⁵² Ripa, 492: "Speranza delle fatiche. Donna vestita di verde, che nel grembo tiene del grano, & con l'altra mano lo semina. Questa figura mostra, che la speranza è vn desiderio di cosa buona..." [Esperanza por los esfuerzos. Una mujer vestida de verde, que lleva grano en el brazo y con la otra mano lo siembra. Esta figura muestra cómo la esperanza es el deseo de las cosas buenas...].

⁵³ *Theatro*, 79-80.

⁵⁴ Sedulius, *Carmen Paschale*, V, 2, 722: "Implet arundo manum, sceptrum quod mobile Semper, / Invalidum, fragile est, vacuum leve" ["En Su mano derecha con burla le pusieron un carrizo / -un Cetro débil, frágil, vacío y leve...].

⁵⁵ *Theatro*, 80-81.

⁵⁶ Covarrubias: 236-237: "Para la conservación de la mundana gloria y renombre de perpetua fama, no envidiaría yo los sepulcros suntuosos de los Príncipes, ni sus alcázares soberbios, pues tenemos por experiencia que el tiempo consume las tales fábricas... Lo que conserva la buena memoria y la perpetua, son las hazañas valerosas y hechos heroicos... Para significar esto, nos muestra el emblema un instrumento músico, dicho syringa, nombre de una ninfa que perseguida del dios Pan, dicen las fabulas haberse convertido en cañas, de las cuales trabando el sátiro quebró algunas, y llegándolas a la boca, de los suspiros que dio, causo en lo hueco de ellas un agradable sonido..."



Fig. 10. Sebastián Covarrubias, *Emblemas morales* (1610), "Voce[m] mihi fata relinquent"

Un poco más adelante, Sigüenza completa este *conchetto* paradójico: compara los carrizos también al árbol mítico de Seth en el Hebrón, del que se creía que todavía existía y poseía propiedades medicinales; aquí Sigüenza refiere a Mandeville.⁵⁷ Podemos ver que todas estas referencias apuntan al principio de que los nativos americanos pertenecieron a las tribus perdidas de Israel.

Este y otros emblemas que expresan la actitud general en el diseño de Sigüenza, como los referentes a una edificación auspiciosa y que probablemente estuvieron presentes en la *inventio* de Sigüenza. "Sapiens mulier aedificat domum",⁵⁸ de Georgette de Montenay en sus *Emblemes ou devises chrestiennes*, por ejemplo, pinta a una mujer noble en el trance de construir un templo (Sigüenza alude al "templo" de la Fama, el pequeño jacal de carrizos que ella corona). Otros emblemas correspondientes pueden encontrarse

⁵⁷ *Theatro*, 82. Mandeville o Juan de Mandavila, *El libro*, I, XX: "Cerca de Ebron está el monte Mambre, y assí el monte como el valle son bien cerca uno del otro. Y allí ay un árbol de "cayne" que los moros llaman "surpe", el qual es del tiempo de Abrahán; "calezolin", que es llamado en otra manera "el árbol del cielo" que fue criado en el mundo, y estuvo todavía verde y cubierto de hojas hasta que Nuestro Señor murió en la cruz y entonces se secó el dicho árbol y assí hizieron todos los otros árboles que eran en el mundo, porque el corazón de dentro se les podresció". Sigüenza aclara que el árbol de Seth ha sido confundido con el encino de Abraham.

⁵⁸ Montenay: 1.

en los de Otto Vaenius sobre el Amor Divino.⁵⁹ Aunque la idea general es similar –trabajar duro y construir con los mejores propósitos–, la idealización alegórica y la disposición general de las figuras de Alciato en el emblema 44 son mucho más próximas a la escenificación de Sigüenza.



Fig. 11. Georgette de Montenay, *Emblematum christianorum centuria* (1571), “Sapiens mulier aedificat domum”

Finalmente, la importancia de los carrizos por sí mismos encuentra paralelo en “Victo seculo”, de Claude Paradin, (“Victoria sobre el mundo” en sus *Devises heroïques*. El epigrama de Paradin declara que la corona de espinas es un signo de Jesucristo “de su reino celeste y eterno y su victoria sobre el mundo”.⁶⁰ A pesar de que no se menciona el carrizo, sino sólo se representa en la imagen, podemos asumir su sentido a partir de la tradición cristiana que habla del cetro de carrizo que se le dio a Jesús en su camino al Monte Calvario.

⁵⁹ Por ejemplo, Vaenius, *Amoris divini emblemata*, emblema 36, “Amor aedificat”, 79-79.

⁶⁰ Paradin: 240 : “La Devises de la couronne d’Épines, ensemble du Roseau de la passion de notre Sauver Jesuchrist, est un signe de son règne céleste et éternel, de sa victoire sur le monde, et sur le Diable, Prince d’icelui”.



Fig. 12. Claude Paradin, *Devises heroïques*, “Victo seculo”

Si reparamos ahora en el epigrama de Sigüenza, veremos la correlación con nuestro emblema sobre Acamapichtli:

Las verdes cañas, timbre esclarecido
de mi mano, mi imperio y mi alabanza,
rústico cetro son, blasón florido
que el color mendigó de mi esperanza.
Qué mucho, cuando aquesta siempre ha sido
a quien le merecí tanta mudanza,
que cañas que sirvieron de doseles
descuellan palmas hoy, crecen laureles.⁶¹

Para redondear por el momento esta exposición sobre los doce emblemas de Sigüenza y Góngora en su *Theatro*, agregaré una cuarta figura, la de Chimalpopoca.⁶² Su descripción emblemática dice: “Chimalpopoca según la propiedad de la Lengua Mexicana es lo propio que rodela que humea [...] En uno de los Ángulos superiores del Lienzo, que dio lugar a este Rey se vía la tiranía con el mismo trage que ideó a la discordia el Árbitro de las elegancias Petronio en Satyr. [...] Arrojava una desecha tempestad de rayos y saetas contra la Ciudad de México, que en figura de una mujer cercada de sus hijos la denotava el

⁶¹ *Theatro*, 79.

⁶² Su descripción emblemática dice: “Chimalpopoca según la propiedad de la Lengua Mexicana es lo propio que rodela que humea [...] En uno de los Ángulos superiores del Lienzo, que dio lugar a este Rey se vía la tiranía con el mismo trage que ideó a la discordia el Árbitro de las elegancias Petronio en Satyr. [...] Arrojava una desecha tempestad de rayos y saetas contra la Ciudad de México, que en figura de una mujer cercada de sus hijos la denotava el Nopal de sus armas, favorecíala Chimalpopoca, abrigándola debajo de una rodela que dio campo a un Pelicano, que entre llamas y humo socorría a sus polluelos con la sangre que le da vida. Derramaba mucha el piadoso Rey de algunas heridas que le hermozeaban el rostro quitándole una de las flechas que lo lastimaron la corona o Copilli de la cabeza. El mote común a él y a el Pelicano: *Et mori lucrum*”. (Sigüenza, *Theatro*: 96-97).

Nopal de sus armas, favorecía la Chimalpopoca, abrigándola debajo de una rodela que dio campo a un Pelicano, que entre llamas y humo socorría a sus polluelos con la sangre que le da vida. Derramaba mucha el piadoso Rey de algunas heridas que le hermosaban el rostro quitándole una de las flechas que lo lastimaron la corona o Copilli de la cabeza. El mote común a él y a el Pelicano: *Et mori lucrum*". La descripción de la Tiranía como la atacante de la ciudad de México desde uno de los ángulos del cuadro corresponde, como dice Sigüenza, al pasaje sobre la Discordia en Petronio, con la melena flotante, una corona de serpientes, la ropa desgarrada, en la mano una antorcha, sangre saliéndole de la boca y entre los dientes y goteando veneno de la lengua. Hemos de considerar la adaptación que Junius hizo de Petronio en su emblema "Discordia exitialis" ("Discordia fatal"), con la diferencia de que el personaje de Petronio lleva en la mano una antorcha ensangrentada en lugar de una lanza.



Fig. 13. Adrianus Junius, *Emblemata* (1565) "Discordia exitialis"

La *Discordia* de Junius está además avivando un fuego al pisar un fuelle. Otras diferencias menores son las de la posición de la figura y el pecho desnudo en la versión de Petronio. Sigüenza enfatiza la crueldad de la Discordia, su voracidad y soberbia, para referirse a aquellos tiranos enemigos de los aztecas. La ciudad de México es representada como una mujer rodeada por sus hijos que lleva una cota de armas con un nopal; recibe una lluvia de flechas. La actitud de esta figura es muy similar a la "Superbia" ("Soberbia"), de Alciato, especialmente la grabada en la edición de Padua, 1621, menos panorámica que los grabados de este emblema en otras ediciones de los *Emblemata* de Alciato.



Fig. 14. Andreas Alciato, *Emblemata* (1621), "Superbia"

Sin embargo, el significado es exactamente opuesto: en la Níobe de Alciato se castiga la soberbia, mientras que en Sigüenza la mujer y sus hijos son atacados injustamente y con saña. El rey Chimalpopoca la defiende con su escudo, teniendo en cuenta que el significado de su nombre es "Escudo humeante". La actitud general es la misma que en del emblema de Georgette de Montenay "Resiste fortes" ("Resiste con fuerza"),⁶³ que representa los ataques de Satanás a los cristianos, quienes, como buenos guardianes, han de resistir con fe, valor, y paciencia.



Fig. 15. Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestienes* (1571) "Resistite fortes"

⁶³ Montenay, *Emblematum*: 83: "Acria bella cient homini, pellacia mundi, Debilitas carnis, damonis inuidia: Ast clypeus sit vera fides: hoc tegmine tutus Hostis despicias irrita tela tui". ["Acres guerras imponen al hombre los engaños del mundo, la debilidad de la carne y la envidia del demonio. Pero deja que tu escudo sea la fe verdadera y, cubierto por él, desdeñarás las armas de tu enemigo, que no te harán mella"].

La sangre de los santos aludida en el emblema de Montenay inspira a Sigüenza para describir la figura del rey cubierta de heridas sangrantes. Un rasgo destacado del emblema de Sigüenza es la descripción del escudo de Chimalpopoca: un pelícano que socorre a sus crías entre llamas y humo. Eso se expresa en el mote: "Morir es ganar", retomando desde luego el significado tradicional de esta ave en los bestiarios así como en los emblemas: la del sacrificio de Cristo por sus hijos, el género humano. Podríamos pensar en un emblema como "Quod in te est, prome" ("Muéstrame lo que tienes") de Junius, donde un pelícano se hiere el pecho y rocía a sus crías con gotas de sangre,⁶⁴ o el de Ruscelli "Sic His quos diligo" ("Esto hago por aquellos que amo"),⁶⁵ pero las flamas y el humo nos aproximan al emblema de Juan Francisco Villava "Non discurrat amor" ("El amor no razona"),⁶⁶ donde un pelícano vuela a su nido en llamas, y el epigrama ajusta muy bien al sacrificio de Chimalpopoca retratado en su escudo: "Contra la llama que a su nido aspira / va el Pelicano alerta, / por librar a sus pollos y no advierte, /ciego de amor, ni mira, / que en peligro tan cierto / por darles vida se a de dar la muerte. / Biva es señal del animoso y fuerte / caritativo pecho / que assí el justo provecho / del próximo apetece / que a carecer del summo bien se ofrece. / Y aunque este mal sin culpa no se incurre, / por esso es ciego amor, y no discurrer". Villava mismo alude al jeroglífico de Horapolo del pelícano que salva a sus crías de su nido en llamas.⁶⁷



Fig. 16. Juan de Villava, *Empresas espirituales y morales* (1613) 'Non discurrat amor'

⁶⁴ Junius: 13.

⁶⁵ Ruscelli: 299.

⁶⁶ Villava, libro 1, emblema 17: 49.

⁶⁷ Hori Apollonis: 100-102.

La voluntad de Chimalpopoca de dar su propia vida también está próxima al emblema de Alciato sobre Bruto, cuando cometió suicidio con su propia arma al ver la ciudad de Farsalia perderse entre las llamas y, clavándose la espada en el pecho, dijo las palabras que componen el mote "Fortuna virtutem superans" ("La fortuna triunfa sobre la virtud"), aunque Chimalpopoca no se suicida, sino que defiende la ciudad hasta que muere. En la edición en español de Lyon el mote dice: "Que a las vezes la fortaleza es vencida".



Fig. 17. Alciato, *Los emblemas* (1549), "Fortuna virtutem superans"

En suma, quiero observar que en esta tarea de elegir las relaciones intertextuales entre textos literarios y libros de emblemas, el estudioso debe dedicar un estudio meticuloso de un repertorio que, como dije antes, es tan extenso como lo demanden la situación geográfica política y cultural de un autor que hace las alusiones, así como sus mecanismos específicos de citación. No obstante, la práctica generalizada entre los investigadores académicos de estética es considerar principalmente las identificaciones icónicas. Aun así, los emblemas, como textos híbridos, proponen al estudioso una

aproximación filológica en toda la extensión del término, que se extienda más allá de las semejanzas formales e icónicas y penetre en el territorio de los símbolos en las obras literarias, históricas o teológicas. Sobre los procedimientos retóricos, Sigüenza alude varias veces a la técnica de *akolouthia*, la cual toma de la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián. He mencionado ya esto cuando traté el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz. Sólo señalaré aquí que dicha estrategia de cortar y unir, dilucidada por Gracián mismo cuando expone sobre la acomodación de los géneros menores como un arte preciso, ordenado y armonioso. Este método retórico parece haber sido muy provechoso para la creación de textos emblemáticos celebratorios y festivos de la época colonial, compuestos sobre la base de un extenso repertorio de libros de emblemas europeos, los cuales sirvieron de inspiración o *inventio*.

En cualquier caso, en el *Theatro* de Sigüenza y Góngora podemos contemplar una asimilación de los relatos indígenas sobre sus tlatoanis o reyes tal como pudieron ser concebidos por el erudito criollo, y del modo como sincretiza con la religión cristiana y la tradición heroica clásica, sincretismo que él conduce mediante los procedimientos usuales de la retórica barroca. Si podemos hablar de una identidad mexicana en este caso, debemos, en primer lugar, mantenerla dentro del concepto de la identidad criolla que desafió a la Península y al resto de Europa. Pero también podemos declarar que el *Theatro de virtudes políticas* de Sigüenza sienta las bases de la diferencia de América dentro del plan divino, en el cual las tribus del mundo derivan de Adán. Es este preciso factor de diferencia lo que después Clavijero impulsará con habilidad discursiva, conocimiento objetivo y valor dialéctico, aunque él tampoco pise más allá del complejo espectro de las preocupaciones criollas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea, *Los emblemas*. Lyons: Guilielmo Rovillio, 1549.
 _____, *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andres Alciato*. Ed. de Diego López, Nájera: Juan Mongaston, 1615.
 _____, *Emblemata*. Patavii: Petrum Paulum Tozzium, 1621.
- ADAMS, ALISON, "La versión española de los *Emblemes ou devises chretiennes* de Georgette de Montenay". *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta / Universitat de les Illes Balears/ College of the Holy Cross, 2002, 1-6.
- BRADING, DAVID A., "Patriotismo y nacionalismo en la historia de México". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995)*. Birmingham: 2007, 1-18.
- BURRUS, E. J., S. J., "Sigüenza y Góngora's efforts for readmission into the Jesuit Order". *The Hispanic American Historical Review*, 33.3, 1953, 287-391.
- CAMERARIUS, JOACHIM, *Symbolorum et emblematum ex re herbaria*, Norimberg: J. Hoffmani & H. Camoxi, 1590.
- CHECA, FERNANDO, "Arquitectura efímera e imagen del poder". *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. Ed. de Sara Poot Herrera, México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995, 253-305.

- CHOUL, GUILLAUME, *Los discursos de la religion, castramentacion, asiento del campo, baños y exerçios de los antiguos romanos y griegos*. Lyons: Gullielmo Rouillio, 1579.
- CLAVIJERO, FRANCISCO XAVIER, *Historia antigua de México*. México: Porrúa, 1968 (*Sepan Cuántos...*, 29).
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Emblemas morales*, Madrid: Luis Sánchez, 1610.
De las Leyes de Indias (Antología de la Recopilación de 1681). Ed. de Alberto Sarmiento Donate, México: SEP, 1988 (Quinto Centenario).
- FERNÁNDEZ, CRISTINA BEATRIZ, "En busca del origen (Sobre el *Theatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora)". *Revista Interamericana de Bibliografía*, 49, 1-2, 1999, 117-126.
- GIOVIO, PAOLO, *Diálogos de las empresas militares y amorosas. Añadimos a esto las Empresas heroicas y morales del Señor Gabriel Symeon*. Lyons: Guillermo Roville, 1561.
- GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1969.
- HERMANN, MANUEL, "Fondo Mexicano de la Biblioteca Nacional de Francia. Documento No. 065-071. Códice Ixtlilxóchitl". *Códice Ixtlilxóchitl* (Presentation), *Amoxcalli*, CIESAS, [http://www.amoxcalli.org.mx/codice.php?id=065-071].
- COVARRUBIAS, JUAN HOROZCO, *Emblemas morales*. Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1604.
- HORI APOLLONIS, *Selecta hieroglyphica*, Romae: 1599.
- JOHANSSON K., PATRICK, "Análisis semiológico del nacimiento de los mexicas en la variante pictográfica del Códice Boturini". *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 19-20, ene-dic 1999, 7-36.
- JONES, JOSEPH R., "La erudición elegante. Observations on the emblematic tradition in Sor Juana's *Neptuno alegórico* and Sigüenza's *Teatro de virtudes políticas*". *Hispanófila*, 65, 1979, 43-58.
- JUNIUS, HADRIANUS, *Emblemata*. Antwerp: Christophorus Plantinus, 1565.
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFKY y FRITZ SAXL, *Saturno y la melancolía. Estudios de la filosofía de la naturaleza en la religión y el arte*. Trad. de María Luisa Balseiro, Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- KÜGELGEN, HELGA VON, "La línea prehispánica. Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Theatro de virtudes políticas que constituye un príncipe*". *Destiempos*, 3, 14, mar-abr 2008, 110-128. [http://www.destiempos.com/n14/kugelgen.pdf].
- LEONARD, IRVING, *Books of the Brave*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.
- LORENTE MEDINA, ANTONIO, "Don Carlos de Sigüenza y Góngora, educador de príncipes: el *Theatro de virtudes políticas*". *Literatura Mexicana*, 5.2, 1994, 335-271.
- MANDAVILA, JUAN DE, *Libro de las maravillas del mundo*, Valencia, 1540, ed. de Estela Pérez Bosch / Ed. electrónica e imágenes José L. Canet. [http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/mandeville/index.htm].
- MONTENAY, GEORGETTE DE, *Emblematum christianorum centuria*, Tiguri: Christophorum Froschouerum, 1584.
- NELSON, BRADLEY, "Sigüenza and Sor Juana's *fiestas alegóricas*: An Inquiry into *Redemptive Hegemony* and its Dissolution". *Crosscurrents: Transatlantic Perspectives on Early Modern Hispanic Drama*. Ed. de Mindy Badia and Bonnie L. Gassior, Lewisburg, PA.: Bucknell UP, 2006, 104-123.
- O'GORMAN EDMUNDO, "Datos sobre D. Carlos de Sigüenza y Góngora". *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, Serie 1, vol. 15.4, oct-dic 1944, 593-612.
- OLIVARES-ZORRILLA, ROCÍO, "Aspectos retóricos de la alusión emblemática en los textos literarios: ejemplos novohispanos". *Conceptos y objetos de la retórica ayer y hoy. Homenaje a Paola*

- Vianello de Córdoba*. Ed. de Gerardo Ramírez Vidal, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2008, 165-179.
- PANOFISKY, ERWIN, *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- PARADIN, CLAUD, *Devises heroïques*, Lion: Tournes & Gazeau, 1557.
- PARADINI, M. CLAUDII et D. GABRIELIS SYMEONIS, *Symbola heroica*. Antwerp: Christophorus Plantinus, 1567.
- PAZ, OCTAVIO, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- RIPA, CESARE, *Iconologia*, Padova: Tozzi, 1618.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, erudito barroco*. México: Xóchitl, 1945.
- ROLLENHAGIO, GABRIELE, *Nucleus emblematicus*. Coloniae: Crispiani Pasaei, 1611.
- RUSCELLI, IERONIMO, *Le imprese illustri*, Venetia: Francesco de Franceschi Senesi, 1584.
- SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO, *Idea de un principe politico christiano representada en cien empresas*. Amberes: Jeronimo y Juan Bapt. Verdussen, 1659.
- SEDULIUS, COELIUS, *Carmen Paschale Liberi Quinque*. Migne, *Patrologia Latina*, Cooperatorum Veritatis Societas, 2006.
[http://www.documentacatholicaomnia.eu/30_10_0342-0342-_Coelius_Sedulius.html].
- _____, *The Easter Song being the First Epic of Christendom by Sedulius, the First Scholar-Saint of Erinn*. Trad. de George Sigerson, Dublin/London: Talbot Press/T. Fisher Unwin, 1922.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, CARLOS DE, *Alboroto y motín de los indios de México. Teatro de virtudes políticas*. México: UNAM / Miguel Ángel Porrúa, 1986.
- SYMEONI, GABRIELE, *Les Devises, ou Emblèmes héroïques et morales*. Lyon: Rouille, 1559.
- TRABULSE, ELÍAS, *Los manuscritos perdidos de Carlos de Sigüenza y Góngora*. México: El Colegio de México, 1988.
- TODOROV, TZVETAN, *La conquista de América, el problema del otro*. 2ª. ed. México: Siglo XXI, 1989.
- VAENIUS, OTTO, *Amoris divini emblemata*. Antwerp: Martini Nutl & Ioannis Meursl, 1615.
- VALERIANO, PIERIO, *Hieroglyphica*. Basilea: 1556.
- VILLAVA, JUAN FRANCISCO, *Empresas espirituales y morales*. Baeza: Fernando Díaz de Montoya, 1613.
- VILLORO, LUIS, *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: La Casa Chata, 1979 (Fondo de Cultura Económica, 1996).
- _____, "La revolución de Independencia". *Historia general de México*. Ed. de Daniel Cosío Villegas, vol. 1, México: El Colegio de México, 1976.